

O Conceito de Indústria Cultural: Leituras na Contemporaneidade¹

The Concept of Cultural Industry: Readings in Contemporaneity

Fabiano Lacombe²

Resumo

O presente texto tratará de construir um panorama sobre o conceito Indústria Cultural que abranja a sua origem e também suas leituras na contemporaneidade. Na primeira parte, o conceito será examinado como apresentado no trabalho seminal de Theodor Adorno e Max Horkheimer, “Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos” (1985), apresentando seus pontos estruturais. Em seguida, serão apresentadas algumas abordagens contemporâneas. Por fim, será analisado como o termo sofre uma expropriação de seu significado: enfocando o cenário contemporâneo, pós queda do muro de Berlim, são analisadas as novas disposições, que, em processo dialético, preservam parte do sentido, mas também sofrem modificações que indicam novos empregos.

Palavras-chave

Indústria Cultural; Expropriação; Adorno.

Abstract

The present article will try to construct a panorama on the concept of Cultural Industry that covers its origin and also its readings in the contemporaneity. In the first part, the concept will be examined as presented in the seminal work of Theodor Adorno and Max Horkheimer, "Dialectics of Enlightenment: Philosophical Fragments" (1985), presenting its structural points. Then, some contemporary approaches will be presented. Finally, it will be analyzed how the term suffers an expropriation of its meaning: by focusing on the contemporary scene, after the fall of the Berlin Wall, the new dispositions are analyzed, which, in dialectical process, preserve part of the meaning, but also undergo modifications that indicate new meanings and uses.

Keywords

Cultural Industry; Expropriation; Adorno.

¹ Trabalho apresentado no GT 3 - Representações midiáticas, consumo e cultura material, durante o XV Poscom PUC-Rio, de 6 a 9 novembro de 2018.

² Doutorando em Comunicação e Cultura na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: fabianolacombe@gmail.com

1. O conceito

O conceito de indústria cultural surge, como já dito, com a publicação de um texto de Adorno e Horkheimer, intelectuais ligados à Escola de Frankfurt, intitulado “Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos”. O termo aparece, mais precisamente, no capítulo “A Indústria Cultural: O Esclarecimento Como Mistificação das Massas”, cuja autoria é atribuída, por alguns autores, apenas a Adorno (RABAÇA, 2004; MAAR, 2008). Escrito na década de 1940, o trabalho se insere no contexto histórico de consolidação da segunda revolução industrial e da solidificação do modelo capitalista de reprodução do capital, o capitalismo tardio, como se referem Adorno e Horkheimer.

O filósofo Wolfgang Leo Maar lembra, em um prefácio escrito para o livro “A indústria cultural hoje”, que o conceito elaborado por Adorno está intimamente ligado à ideia de alienação:

(...) ao intervir na realidade humana e produzir novas necessidades, a indústria cultural possibilita eclipsar a contradição que resultaria da diminuição do tempo de trabalho na produção, que supre as necessidades vitais devido ao avanço técnico. Simultaneamente, a indústria cultural diferenciada da manufatura ou do artesanato, impõe seu esquematismo aos produtores, manipula os homens como engrenagens coisificadas da continuidade na reprodução ampliada do capital. O trabalho alienado imposto pela dominação capitalista “forma”, mas no sentido de deformação. (MAAR, 2008, p.9).

Nas palavras de Adorno os produtos da indústria cultural

(...) paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objetiva. São feitos de tal forma que sua apreensão adequada exige, é verdade, presteza, dom de observação, conhecimentos específicos, mas também de tal sorte que proíbem a atividade intelectual do espectador, se ele não quiser perder os factos que desfilam velozmente diante de seus olhos. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 104).

Desta forma, pode-se dizer que, para Adorno, a indústria cultural desempenha um papel de reprodução da lógica do Estado totalitário moderno, promovendo a reificação do homem, o ocaso do sujeito; levando-o a não meditar sobre si mesmo e sobre a totalidade do meio social circundante; e transformando-o em simples engrenagem do sistema que o envolve. Cabe destacar a importância do caráter instrumental da razão, ligada ao princípio de troca (quantificação do valor, em busca de um denominador comum a todas as mercadorias, deixando de lado a diferença qualitativa), fazendo com que, com a expansão da racionalidade, a humanidade, em vez de se

libertar do reino da necessidade, submerja. A razão instrumental, assim, realiza o domínio não só da natureza e também do próprio homem, do homem pelo homem.

Recorrendo à filosofia kantiana, Adorno explicará a competência da indústria cultural de moldar a percepção do público como sendo efeito do esquematismo kantiano, na medida em que tira dos consumidores, reificados, a percepção das coisas: “a função que o esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada ao sujeito pela indústria”. (Idem, p. 103). O filósofo Rodrigo Duarte nomeará esta ação como “expropriação do esquematismo” (DUARTE, 2003, p. 55).

Os conteúdos dos produtos dessa indústria, “teimosamente repetidos, ociosos e já em parte abandonados”, (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 112) têm importância secundária frente à organização da produção. Para Adorno, mesmo as distinções entre categorias, ou preços, têm menos a ver com seu conteúdo do que com sua utilidade para a classificação e organização da indústria. Os produtos culturais paradigmáticos da indústria cultural, segundo Teixeira Coelho, em seu livro introdutório sobre o tema, “O que é indústria cultural”, são a música popular, o cinema (adaptações simplificadas de romances), o teatro de revista (forma simplificada e massificada do teatro), a opereta (idem em relação à ópera), e o cartaz (massificação da pintura) (COELHO, 1980). A indústria cultural seguiria então um padrão técnico de produção, onde é possível traçar uma analogia entre os diferentes produtos:

(...) quando um ramo artístico segue a mesma receita usada por outro muito afastado dele quanto aos recursos e ao conteúdo; quando, finalmente, os conflitos dramáticos das novelas radiofônicas tornam-se o exemplo pedagógico para a solução de dificuldades técnicas, que à maneira do jam, são dominadas do mesmo modo que nos pontos culminantes da vida jazzística; ou quando a “adaptação” deturpadora de um movimento de Beethoven se efetua do mesmo modo que a adaptação de um romance de Tolstoi pelo cinema, o recurso aos desejos espontâneos do público torna-se uma desculpa esfarrapada. Uma explicação que se aproxima mais da realidade é a explicação a partir do peso específico do aparelho técnico e do pessoal, que devem todavia ser compreendidos, em seus menores detalhes, como partes do mecanismo econômico de seleção. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 101).

Assim, Adorno evitará associar esses produtos (repetitivos, padronizados, vazios, inibidores de esforço intelectual e reificadores) à palavra arte. Segundo ele, nem mesmo a Indústria estaria preocupada em representar algum valor artístico: “o cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a

utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem” (Idem, p. 100).

Há ainda uma demarcada oposição à diversão. Para Adorno, o divertimento seria apenas o prolongamento do trabalho, pois é desejado por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para, no fim, se por de novo em condições de enfrentá-lo (Idem, p. 113). E vai além, associando diversão à impotência, escapismo e idiotia:

(...) divertir-se significa estar de acordo. Isso só é possível se isso se isola do processo social em seu todo, se idiotiza e abandona desde o início a pretensão inescapável de toda obra, mesmo da mais insignificante, de refletir em sua limitação o todo. Divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado. A impotência é a sua própria base. É na verdade uma fuga, mas não, como afirma, uma fuga da realidade ruim, mas da última ideia de resistência que essa realidade ainda deixa subsistir. A liberação prometida pela diversão é a liberação do pensamento como negação. (Idem, p. 119).

A “arte séria”, por sua vez estaria distante desta diversão escapista: “a arte séria recusou-se àqueles para quem as necessidades e a pressão da vida fizeram da seriedade um escárnio e que têm todos os motivos para ficarem contentes quando podem usar como simples passatempo o tempo que não passam junto às máquinas” (Idem, p. 112).

É importante dizer ainda que além da arte séria, Adorno reconhece também a arte burguesa (ou arte leve). Esta é considerada autônoma e, apesar do seu inegável comprometimento com a ideologia burguesa, tem em si um ponto de vista necessariamente crítico ao capitalismo tardio e à sua cultura industrializada:

(...) a pureza da arte burguesa, que se hipostasiou como reino da liberdade em oposição à práxis material, foi obtida desde o início ao preço da exclusão das classes inferiores, mas é à causa destas classes – a verdadeira universalidade – que a arte se mantém fiel exatamente pela liberdade dos fins da falsa universalidade. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.111).

A indústria cultural e sua “falsa universalidade” tem como característica então a junção da arte leve (não industrial, mas “obtida ao preço da exclusão das classes inferiores”) com a arte dita séria e a “virtude de seus pressupostos sociais”: “a pior maneira de reconciliar essa antítese é absorver a arte leve na arte séria ou vice-versa. Mas é isto que tenta a indústria cultural” (Idem, p.112).

Por fim, é importante ressaltar o papel dos meios de comunicação de massa. Adorno via a veiculação gratuita da música em seu tempo, via rádio, como mais um estímulo à indústria cultural. Segundo o autor:

(...) a arte manteve o burguês dentro de certos limites enquanto foi cara. Mas isso acabou. Sua proximidade ilimitada, não mais mediatizada pelo dinheiro, às pessoas expostas a ela consome a alienação e assimila um ao outro sob o signo de uma triunfal reificação. Na indústria cultural, desaparecem tanto a crítica quanto o respeito: a primeira transforma-se na produção mecânica de laudos periciais, o segundo é herdado pelo culto desmemoriado da personalidade. (Idem, p. 76).

2. Expropriação do significado

A inegável repercussão que o conceito de indústria cultural obteve em um mundo marcado pela tensão da guerra fria e o pensamento dicotômico dividido entre esquerda e direita não impediu (ou até mesmo fomentou) críticas e até apropriações indevidas do termo por instituições dos países de economias capitalistas. Se em seu surgimento, o termo representou, como já foi dito, uma forte condenação da alienação concebida pelo modo de reprodução do capital, em um segundo momento já há “os que defendem a ideia segundo a qual a indústria cultural é o primeiro processo democratizador da cultura, ao colocá-la ao alcance da massa - sendo portanto, instrumento privilegiado no combate dessa mesma alienação” (COELHO, 1980, p. 33). O próprio Teixeira Coelho, condenando o combate ao prazer orientado pelos estudos da Escola de Frankfurt, advoga que “não há (...), por que condenar a indústria cultural sob a alegação de que ela é uma prática do entretenimento, da diversão, do prazer. O prazer é, sempre, uma forma do saber” (Idem, p. 41). Veremos à frente outras formas de expropriação do significado do termo.

A publicação de 1982 da UNESCO, “Indústrias culturais: o futuro da cultura em jogo”, que trata dos estudos iniciais daquela instituição a respeito do tema, com artigos de diversos pesquisadores, pode levantar questões acerca de como evoluiu o conceito Adorniano.

O texto que antecede os artigos da primeira sessão do documento da UNESCO, Problemática geral e definições, traz uma definição generalista: há uma indústria cultural

(...) quando os bens e serviços culturais são produzidos, reproduzidos, conservados e difundidos segundo critérios industriais e comerciais, ou

seja, em série e aplicando uma estratégia econômica, em vez de focar no desenvolvimento cultural como fim (UNESCO, 1982, p. 21).

Já na introdução do documento, há um posicionamento crítico em relação à indústria cultural, tratando-a como instrumento de “rentabilidade em curto prazo (tendo a população como um mercado) ou para fins de controle social e político (tendo como alvo a opinião da população)” (Idem, p. 10). Mas também é dito que “seria um erro e pouco realista se limitar aos efeitos negativos das indústrias culturais, se pretende fazer uma análise cientificamente rigorosa e útil para a definição de estratégias de resposta” (Ibidem).

No elogio à universalização – dado o progresso tecnológico e a multiplicação

(...) em proporções antes inimagináveis de mensagens culturais que são colocadas à disposição da humanidade (...) esse avanço também permitiu reduzir significativamente os custos de produção, em comparação com os padrões de produção não-industriais, de modo que os novos produtos são abundantes e acessíveis para a maioria das pessoas, pelo menos nos países ricos (Idem, p. 11).

–, o documento talvez revele não só a preocupação em defender a ideologia do modo de produção capitalista de muitos de seus países membros naquele momento histórico, como também o início do processo de expropriação do sentido crítico do termo. Ao mesmo tempo, no entanto, demonstra a preocupação com os efeitos da nova forma de produção cultural. A dualidade é nítida neste trecho:

(...) as discussões da Conferência Geral da UNESCO, realçaram a necessidade de adotar uma abordagem equilibrada no estudo e na valorização do papel das indústrias culturais, uma vez que, apesar de alguns participantes enfatizarem as possíveis consequências negativas destas indústrias, outros, no entanto, ressaltaram que trazem esperança e meios para garantir a democratização cultural desejada. Além disso, segundo alguns, a mídia pode ser um ataque ao conceito de vida e culturas endógenas; para outros, constituem o instrumento de diálogo cultural, que todos reconhecem como o fundamento da paz. É necessário, portanto, estabelecer as condições de um desenvolvimento equilibrado e pluralista das indústrias culturais em função das características e necessidades de cada sociedade. (Idem, p. 16).

Reconhecendo que o debate é “muito vivo entre aqueles que têm uma desconfiança fundamental, sem nuances, nas indústrias culturais e aqueles para quem estes são os setores-chave da democracia e o lugar de sua realização” (Idem, p. 22), o documento da UNESCO apresenta ainda artigos como o do economista canadense Albert Breton, que expõe uma defesa da economia liberal no campo das indústrias culturais, tal como ocorre no Canadá e nos EUA; e o dos belgas

Armand Mattelart e Jean-Marie Piemme, alicerçado na interpretação marxista, ligada à gênese do conceito de indústria cultural.

Deste modo, pode-se inferir uma clara divisão de intelectuais na produção de estudos que resguardam ou que repudiam a indústria cultural, mais ou menos associada aos contextos socioeconômicos e políticos de suas nações (ou ainda de acordo com o que o patrulhamento ideológico nestas permitisse surgir)³.

Hoje, em um mundo pós-queda do muro de Berlim, e diante das mudanças geopolíticas, econômicas e tecnológicas, vê-se ainda a expressão sendo utilizada em sentidos antagônicos. Enquanto é possível observar um esforço acadêmico de preservação do sentido adorniano (ao mesmo tempo em que se adapta sua interpretação para outro contexto político-social), há ainda a larga utilização do termo pelo próprio mercado, alvo das críticas.

Rodrigo Duarte aponta, em texto intitulado “Indústria Cultural Hoje” (DUARTE, 2008), que a própria base teórica da Escola de Frankfurt já previa adaptações e mudanças conceituais, uma vez que a Teoria Crítica da Sociedade concebia seu objeto como essencialmente histórico e, portanto, sujeito a transformações substanciais⁴.

Para Duarte, se ainda há aspectos ideológicos e estéticos a serem considerados na atualidade, em uma análise estritamente econômica, há de se notar a transformação que a indústria cultural sofreu, ocupando hoje outra posição frente àquelas que Adorno citava como os setores mais poderosos da indústria (aço, petróleo, eletricidade, química). Se, para Adorno, a indústria cultural sempre esteve subjugada a essas outras indústrias, para Duarte, hoje, “na indústria cultural global, observa-se uma clara tendência de elas se tornarem independentes e até mesmo predominarem sobre os setores líderes do passado” (Idem, p.102).

³ Douglas Kellner trata, em artigo, do caso britânico. Segundo o autor, mesmo que os estudos culturais tenham tido “ao desrespeito ou à caricatura hostil da crítica da cultura de massa desenvolvida pela Escola de Frankfurt” (KELLNER, 1997, p. 12), havia pensadores preocupados com os efeitos nocivos de uma cultura de massa. Kellner afirma que no fim da década de 1950 e no início da década de 1960, o nascente projeto de “estudos culturais britânicos, desenvolvido por Richard Hoggart, Raymond Williams e E.P. Thompson tentou preservar a cultura da classe trabalhadora contra investidas da cultura de massa produzida pelas indústrias culturais” (Idem, p. 15) e mesmo “a segunda fase do desenvolvimento dos estudos culturais britânicos – iniciada com a fundação do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade de Birmingham, em 1963/64 por Hoggart e Stuart Hall –, compartilhou muitas perspectivas fundamentais com a Escola de Frankfurt” (Idem, p. 16).

⁴ Paulo Puterman, em seu livro “Indústria Cultural: A Agonia de um Conceito”, faz um contraponto, afirmando que “Adorno e Horkheimer raciocinaram como se a indústria cultural de massa instalasse para todo o sempre uma coletividade monolítica, destituída de raciocínio crítico e uniformizada pelos mesmos gostos. (...) Não levaram em consideração o devenir constante das diferenciações internas das sociedades” (PUTERMAN, 1994, p. 21). Há, segundo Puterman, diferenciações no interior das coletividades em “camadas sociais, em grupos étnicos, em setores sócio-profissionais, em variações de instrução, em distinções de gênero” (Idem, p. 20).

As mudanças tecnológicas e sociopolíticas acarretaram também, segundo Duarte, uma hipertrofia da “expropriação do esquematismo”, fazendo com que deixe de ser apenas um aspecto ideológico da indústria cultural e assuma

(...) um caráter cada vez mais "estético": primeiramente no sentido de que a percepção das massas possa, segundo uma tendência, ser guiada por ele; em segundo lugar, na medida em que o estilo das produções recentes da indústria cultural passa a ser cada vez mais determinado por esse recurso (Idem, p. 105).

Apoiando-se em conceitos de juízo de Kant, Duarte afirma que as percepções dos produtos da indústria cultural indicariam cada vez mais juízos sobre o agradável – juízos estéticos empíricos – e não juízos de gosto (Idem, p. 106).

Robert Hullot-Kentor, em artigo que trata exatamente da procura de significado do termo nos dias de hoje, exemplifica o novo emprego com um trecho de uma publicação do governo chinês, feita para a Organização Mundial do Comércio, em que o país lamenta o atraso da indústria cultural quando comparada aos países desenvolvidos. Para o autor, o termo assume um sentido análogo a outros, como “indústria hospitalar” ou “indústria da educação”⁵ e isso se dá pela perda da noção de que há um antagonismo interno nesses termos. Segundo Hullot-Kentor, para entender a dicotomia cultura *versus* indústria,

(...) é preciso primeiramente levar em conta que a cultura, embora possa ter outros sentidos, é tudo aquilo que é mais do que a autopreservação. É aquilo que surge da capacidade de suspender propósitos diretos. A indústria, força moderna por excelência, que (...) poderia ser ela mesma uma forma da cultura, com a capacidade de dar fim à carência e ao sofrimento, limita-se, no imperativo de seu conceito de trabalho sistemático, nascido no século XVII, a excluir tudo que não seja propósito direto. (...) Assim, toda indústria (como entendida por Adorno) permanece até hoje estruturalmente atrelada a autopreservação. (HULLOT-KENTOR, 2008, p.22).

Hullot-Kentor conclui que a oposição dos termos presentes no conceito (indústria *versus* cultura) perdeu força e, portanto, o significado primeiro de indústria cultural, negativo e crítico, vai se perdendo.

⁵ Raymond Williams observa a utilização do termo indústria em contexto semelhante já na década de 1940: “Desde 1945, talvez sob influência norte-americana, a indústria tem sido generalizada, em um esforço organizado, como instituição. É comum agora ouvir a indústria de férias, a indústria do lazer, a indústria do entretenimento e, em uma reversão do que foi outrora uma distinção, indústria agrícola. Isso reflete o aumento da capitalização, organização e mecanização do que eram anteriormente consideradas como espécies não-industriais de serviço e trabalho” (WILLIAMS, 1976, p. 139).

3. Algumas conclusões e considerações

A despeito da expropriação de seu significado, referido acima, o conceito de indústria cultural, como exposto por Adorno, ainda se faz pertinente por revelar as motivações não explicitadas de determinadas produções culturais. Para além da falsa oposição entre as consequências alienantes ou democratizantes dos produtos da indústria cultural – dado que estas não são excludentes e nem acontecem *necessariamente* com qualquer mercadoria –, constata-se um debate ainda vivo e preocupado com a reificação do homem via produção cultural que tem como objetivo primeiro a maximização do lucro.

Ressalva-se, no entanto, que alguma releitura do conceito adorniano parece fazer sentido. Não apenas por conta das mudanças no contexto socioeconômico, mas também por existirem determinados posicionamentos diferentes, à luz dos estudos em cultura hoje. Reconhece-se, por exemplo, certo determinismo economicista na explanação de Adorno, enfatizando o demarcador social de classe (em detrimento de outros, como observou Puterman [1994]). Não se trata aqui de negar conflitos de classes, mas apenas reconhecer relevantes outras iniquidades, além da esfera econômica⁶.

Percebe-se ainda, no discurso de Adorno, uma visão depreciativa e elitista, em relação à cultura popular, conceituando a “arte séria” – produzida por uma elite intelectual – como a única expressão meritosa e não alienante. Analisando a produção musical, por exemplo, o autor afirma que uma obra poderia ser identificada como sendo produto da indústria cultural pela sua simplicidade e falta de ousadia: “a breve sequência de intervalos, fácil de memorizar, como mostrou a canção de sucesso (...) clichês prontos para serem empregados arbitrariamente aqui e ali e completamente definidos pela finalidade que lhes cabe no esquema” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 117). O autor insiste que a assimilação fácil de uma canção é

⁶ Ademais, é preciso notar, via perspectiva histórica, que o contexto do surgimento da indústria cultural, com a ascensão da burguesia e a consolidação do capitalismo, é responsável também pela “autonomização progressiva dos sistemas de relações de produção, circulação e consumo dos bens simbólicos”. (BOURDIEU, 2011, p. 99). Segundo Bourdieu, a vida artística se liberta econômica e socialmente da tutela da Igreja e da aristocracia, e de suas demandas éticas e estéticas, fazendo com que ocorra, dentre outras implicações, a multiplicação e diversificação de instâncias de consagração e de difusão cuja seleção é dotada de uma legitimidade propriamente cultural, ainda que, em alguns casos, continue subordinada a obrigações econômicas ou sociais. Essa autonomização fez possível, por exemplo, o surgimento de movimentos, externos ou internos à indústria cultural, de apropriação crítica dos produtos da própria indústria.

exatamente o intuito da dita indústria massificadora, pois “ao escutar a música ligeira, o ouvido treinado é perfeitamente capaz, desde os primeiros compassos, de adivinhar o desenvolvimento do tema e sente-se feliz quando ele tem lugar como previsto” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 103). Ainda segundo Adorno, certas mudanças/fusões produzidas pela música popular, também estariam a serviço da indústria, pois estariam, na realidade, embalando de forma mais palatável detalhes que poderiam soar estranhos:

(...) a compulsão permanente a produzir novos efeitos (que, no entanto, permanecem ligados ao velho esquema) serve apenas para aumentar, como uma regra suplementar, o poder da tradição ao qual pretende escapar cada efeito particular. Tudo o que vem a público está tão profundamente marcado que nada pode surgir sem exibir de antemão os traços do jargão e sem se credenciar à aprovação ao primeiro olhar. (...) Um músico de jazz que tenha de tocar uma peça de música séria, por exemplo o mais simples minueto de Beethoven, é levado involuntariamente a sincopá-lo, e é com um sorriso soberano que ele, por fim, aceita seguir o compasso. É essa natureza, complicada pelas exigências sempre presentes e sempre exageradas do medium específico, que constitui o novo estilo. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 120-121).

Esta ideia de produto da indústria cultural como algo repetitivo e de fácil assimilação, no entanto, deve ser problematizada. Para além do fato de que a dita “arte séria” poder ser utilizada como mercadoria pela mesma indústria que produz a “música ligeira”, é preciso notar que uma série de fazeres musicais, populares, estão à margem do sistema capitalista.

O etnomusicólogo Thomas Turino (2008), por exemplo, apresenta uma divisão de fazeres musicais onde justamente a previsibilidade e a repetição aparecem associadas a formas afastadas das engrenagens da indústria cultural. Analisando diferentes manifestações musicais, ele contrapõe as performances participativas às performances de apresentação. A performance participativa teria como principal característica, segundo Turino, o foco na interação social, onde o som é importante na medida em que inspira a participação de todos. Os envolvidos no contexto desta performance podem (e devem) contribuir efetivamente (seja tocando, cantando ou dançando), fazendo com que a distinção entre musicistas e plateia se dissipe. Nos termos de Turino, a música participativa “tem mais a ver com as relações sociais presentes na performance do que com a produção de arte que pode de alguma forma ser abstraída dessas relações sociais” (TURINO, 2008, p. 35). A performance participativa, ainda segundo Turino, é marcada, no som, por formas variantes (abertas), curtas, previsíveis e repetitivas (cíclicas). A performance de apresentação seria uma espécie de contraponto à participativa. Este modo, segundo o autor, será

marcado pela clara divisão entre musicistas e plateia e terá foco voltado para uma música rica em detalhes, com contrastes. Assim, “os musicistas devem oferecer uma apresentação que sustente o interesse de uma plateia que não está contribuindo com a produção sonora, nem com dança” (TURINO, 2008, p. 35). Turino situa justamente este modo de apresentação como parte do desenvolvimento das sociedades capitalistas.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, 2011.
- COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.
- DUARTE, Rodrigo. Indústria cultural hoje. In: DURÃO, Fabio; ZUIN, Antônio; VAZ, Alexandre (orgs.). *A indústria cultural hoje*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008, p. 97-110.
- _____. *Teoria Crítica da Indústria Cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HULLOT-KENTOR, Robert. Em que sentido exatamente a indústria cultural não existe mais. In: DURÃO, Fabio; ZUIN, Antônio; VAZ, Alexandre (orgs.). *A indústria cultural hoje*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- KELLNER, Douglas. *Critical Theory and Cultural Studies: The Missed Articulation*. In: Cultural methodologies . Londres, Sage Publications, 1997.
- MAAR, Wolfgang Leo. Prefácio. In: DURÃO, Fabio; ZUIN, Antônio; VAZ, Alexandre (orgs.). *A indústria cultural hoje*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- PUTERMAN, Paulo. *Indústria Cultural: A Agonia de um Conceito*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.
- RABAÇA, Silvio Roberto. *Variante Críticas: A Dialética do Esclarecimento e o Legado da Escola de Frankfurt*. São Paulo: Annablume, 2004.
- TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
- UNESCO. *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego*. México: Fondo de cultura econômica, 1982.

WILLIAMS, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Londres: Croom Helm, 1976.